УДК 792.54 (477)

Цитування:
Буздиган Т. М. Ромео Кастеллуччі – апологет постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 4. С. 214-217.

Buzdyhan T. (2021). Romeo Castellucci – an apologist for postdramatic theater. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 4, 214-217 [in Ukrainian].

Буздиган Тарас Михайлович,
аспірант кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-6505-1456
buzdigantaras@gmail.com

РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧІ – АПОЛОГЕТ ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Мета дослідження. Проаналізувати ранні перформанси, зрежисовані Р. Кастеллуччі, дослідити головні риси його режисерського методу і на основі здійсненого аналізу виявити характерні риси постдраматичного театру в його творчості. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні текстологічного методу для опрацювання понятєвого апарату постдраматичного театру. Застосування герменевтичного методу та методу стильового аналізу, дало змогу дослідити перформанси, які репрезентують основні художні тенденції в режисурі Р. Кастеллуччі кінця ХХ ст. **Наукова новизна** полягає в осмисленні творчих пошуків Р. Кастеллуччі, в естетиці постдраматичного театру. Вперше аналізуються його перформанси та класифікується їх приналежність до постдраматичного театру опираючись на сформований науковцями поняттєво-категоріальний апарат. **Висновки.** Раннім режисерським роботам Р. Кастеллуччі притаманна перформативність, образність, візуальність, дистанціювання від текстоцентризму, домінуючого в драматичному театрі та переосмислення значення слова, як рудименту драматичної вистави. Ці риси режисерського методу дають право визначити його як виразника ідей постдраматичного театру.

Ключові слова: Ромео Кастеллуччі, постдраматичний театр, перформанс, візуальність.

Buzdyhan Taras*, graduate student of the Theater Management Department of I. D. Bezgin, Kyiv National University of Theater, Film, and Television named after I. K. Karpenko-Kary*

Romeo Castellucci – an apologist for postdramatic theater

The purpose of the article. To analyze the early performances directed by R. Castellucci, to explore the main features of his directing method, and on the basis of the analysis to identify the characteristics of post-dramatic theater in his work. **The methodology** applies a textual method for the elaboration of the conceptual apparatus of post-dramatic theater. The apply a hermeneutic method and the method of stylistic analysis allow to study the performances that represent the main artistic trends in the directing of R. Castellucci of the late XX century. **The scientific novelty** lies in understanding the creative pursuits of R. Castellucci, in the aesthetics of post-dramatic theater. For the first time, his performances are analyzed and their affiliation to the post-dramatic theater is classified based on the conceptual and categorical apparatus formed by scientists. **Conclusions.** R. Castellucci's early directorial works are characterized by performativity, imagery, visuality, distancing from text-centrism, which dominates in dramatic theater and rethinking the meaning of the word as a vestige of dramatic performance. These features of the director's method give the right to define him as an exponent of ideas of post-dramatic theater.

Keywords: Romeo Castellucci, post-dramatic theater, performance, visuality.

Актуальність теми дослідження. Постдраматичний театр та мистецькі розвідки провідних його діячів – є предметом великої кількості досліджень в сучасному європейському театрознавчому дискурсі. Ця театральна естетика, що зародилася на межі 60-х – 70-х років ХХ століття, не вичерпала своєї потужності до 20-х років ХХІ століття, а зазнає змін, збільшує число своїх послідовників, як окремих митців, так і мистецьких організацій, що популяризують постдраматичний театр і дає основу для виникнення самобутніх театральних та драматургічних форм. В цьому контексті великий інтерес являє собою діяльність італійського режисера Р. Кастеллуччі (Romeo Castellucci), який є одним із провідних діячів сучасного європейського театрального процесу, та тяжіє до постдраматичності в своїх перформансах, зокрема створених під егідою «Товариства Рафаеля Санті» (Societas Raffaello Sanzio). Але питання ідентифікації його, як

©Буздиган Т. М., 2021

представника саме постдраматичного театру, є малодослідженим. Також, у вітчизняній гуманістиці його естетичні погляди та режисерські пошуки є мало висвітленими.

Аналіз досліджень і публікацій. В монографії Г.-Т. Лемана (Hans-Thies Lehmann) «Постдраматичний театр» (Postdramatisches Theater) науковець дослідив основні характерні риси постдраматичного театру та його засоби сценічної виразності, сформував понятєво-категоріальну базу, опираючись на яку, можна виявити приналежність театрального діяча та вистави до постдрами. Е. Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte) в своїй праці «Естетика перформативності» (Asthetik des performativen), розглядаючи творчість режисерів, яких Г.-Т. Леман позиціонує представниками постдраматичного театру, акцентує увагу на ролі «перформативного повороту» та значимості «перформативності» в мистецьких пошуках європейського театру кінця XX – початку XXI ст. Дослідниця Д. Годер, у своїй монографії «Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра», аналізує художні пошуки апологетів постдрами, зосереджується на «візуальності», як одному з головних засобів художньої виразності. Режисерський метод Р. Кастеллуччі розглянуто в монографії Д. Семенович (Dorota Semenowicz) – «The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory», та створено авторську класифікацію періодів його творчості. Також його театральній естетиці присвячена велика кількість статей дослідниць сучасного європейського театру – Е. Папалексіу (Eleni Papalexiou) та А. Ксепападакоу (Avra Xerapadakou). Проте, в мистецтвознавчому дискурсі відсутні наукові праці, в яких би було змістовно проаналізовано художні засоби виразності перформансів, зрежисованих Р. Кастеллуччі, опираючись на понятєво-категоріальну базу постдраматичного театру. Цим і зумовлена актуальність дослідження означеної проблематики з позицій сучасного мистецвознавства.

Виклад основного матеріалу. Р. Кастеллуччі – режисер, сценограф, художник, драматург і теоретик мистецтва. Кавалер Ордена Мистецтв і літератури Французької Республіки, почесний доктор музики і театру Болонського університету, володар премії «Europa» за нову театральну реальність, нагороджений «Золотим левом» Венеційської бієнале за внесок в розвиток театру, лауреат театральної премії «Золота маска», запрошений режисер Авіньйонського фестивалю, директор театральної програми Венеційської бієнале.

У 1981 році в італійському місті Чезена було засновано театральну компанію «Societas Raffaello Sanzio» (Товариство Рафаеля Санті). Фундаторами та ідеологами мистецького об'єднання стали Р. Кастеллуччі, який був автором концепцій перформансів товариства, та його однодумці: сестра Клаудія Кастеллуччі (Claudia Castellucci) – драматург та теоретик мистецтва; К'яра Гвіді (Chiara Guidi) – актриса, режисер, педагог; Паоло Гвіді (Paolo Guidi) – актор. Ідейними засадами функціонування нового об'єднання стали пошуки нових форм театральної реальності та засобів художньої виразності, відмінних від тих, що панували в тогочасному європейському конвенційному театрі. Вони знайшли вираження вже в перших постановках, зокрема в «Santa Sofia. Teatro Khmer» (Свята Софія. Кхмерський театр), поставленій в 1986 році. Товариство Рафаеля Санті, як зазначила з цього приводу Д. Семенович: «мало досліджувати потенціал театрального вираження поза межами наративу» [1, 1]. Під виходом за межі наративу слід розуміти той факт, що на даному етапі режисер намагався не використовувати літературні твори, як основу для створення нових постановок. Р. Кастеллуччі відходив від традиційної форми вистави – розігрування драматичного тексту на сцені, та слова, як головного способу комунікації з глядачем. Цю рису творчого методу можна цілком переконливо назвати ознакою постдраматичного театру. Тому що театрознавець Г.-Т. Леман стверджував про доцільність використання терміну «постдраматичний по відношенню до тих змін, що відбулися в засобах виразності, порівнюючи драматичний театр з новими формами. Адже розрив між дискурсом тексту і дискурсом театру відкриває шлях для припинення відносин між ними» [2, 71]. Зміни в засобах виразності проявилися наступним чином: на противагу елементам та інструментам драматичного театру Р. Кастеллуччі послуговувався образністю та візуальністю, як головними засобами створення сценічного світу в постановках зрежисованих ним. Стосовно ролі візуальності в цьому контексті дослідниця Д. Годер стверджує, що: «виставу можна віднести до візуального театру, якщо її образна система побудована на візуальності, а не на словах, якщо саме візуальність акумулює смисл і виявляється істотно важливішою тексту» [3, 6-

7]. Але використовуючи термін «візуальний» Д. Годер описує, по суті, той самий театр, який Г.-Т. Леман називає «постдраматичним», наголошуючи на його тяжінні до візуальних вирішень вистави і візуальних ефектів. Тобто це лише питання термінології, але предмет дослідження у них один, і в контексті дослідження, зокрема, розглядається творчість Р. Кастеллуччі.

Отож, «Свята Софія. Кхмерський театр» за формою та змістом відрізнялася від класичної драматичної вистави, в ній були явно виражені характерні ознаки перформансу. В даному випадку перформативність позиціонується як ознака постдрами і протиставляється драматичній виставі, адже в цей різновид акціоністського мистецтва має свої сутнісні принципи, що є відмінними від вистав драматичного театру. Йому не притаманний драматичний психологізм, в перформансі може не бути явно виражений драматичний конфлікт, або відсутнім взагалі. Стосовно ролі перформансу в сучасних європейських практиках та його відмінності від драматичних вистав науковець Е. Фішер-Ліхте відзначила, що суть перформансу «полягає не в репрезентації певного фіктивного світу, за яким глядачам належало спостерігати, інтерпретуючи побачене, а в формуванні особливих взаємин між акторами і публікою на основі події, що відбувається» [4, 35].

Перформанс «Свята Софія. Кхмерський театр» будувався на візуальності, співставленні образів та встановленні логічного зв'язку між ними, тут була відсутня «дія» в класичному розумінні, як основа драми. Р. Кастеллуччі обрав дві історичні постаті для уособлення процесу руйнування старих театральних традицій: камбоджійського революціонера Пол Пота, якого історія запам'ятала за його радикальні жорстокі реформи, а також візантійського імператора Лева III Ісавра, який прославився тим, що запровадив іконоборство. Спільна риса, що об'єднує цих постатей – деструктивні дії проти установленого порядку – вона і була ключем до розуміння їхньої функції в постановці.

Концепція перформансу полягала в тому, що Пол Пот увесь час лежав в лікарняному ліжку та проголошував монологи основним посилом яких була критика всіх традицій нашого суспільства, зокрема, сформованих традицій в мистецтві. Автором монологів був Р. Кастеллуччі. Також слід зазначити, що ці монологи за своїм змістом та формою відрізнялися від тексту класичної драматичної п'єси. Парадоксальність образу Пол Пота будувалася на поєднанні його знерухомленості, що мала виражати застій в тогочасному театральному процесі, який, на думку Р. Кастеллуччі, не мав потужностей для виникнення нових мистецьких форм, та закликах до руйнування традицій і творення нової театральної естетики з чистого листа. К. Кастеллуччі пояснює логіку вибору образу Пол Пота режисером таким чином, що він хотів абсолютної свободи, необмеженої людськими судженнями чи етичною системою, заснованою на традиціях. [5, 19-22]. Логічно напрошується висновок, що Пол Пот, в силу своїх історичних дій в Камбоджі, мав викликати в глядачів на підсвідомому рівні емоції та асоціації пов'язані зі змінами старих устоїв, але ці зміни, в концепції режисера, мали відбуватися в театральному мистецтві.

Ще один персонаж, який важливий для розуміння концепції «Святої Софії» – Лев III Ісавр. Він з'являється в перформансі, як образ в уяві Пол Пота. Цей персонаж значимий тим, що за часів його правління у Візантії було запроваджено іконоборство, процес боротьби з використання образів Бога та святих в житті суспільства. Як пояснює Д. Сменович «італійською мовою іконоборство описує не лише момент історії церкви та богословської думки, а й визначає ставлення людини, яка виступає проти існуючого стану – певної установи, традиції чи структури» [1, 19]. Беручи до уваги це пояснення ранніх пошуків режисера під егідою Товариства Рафаеля, адже перший етап своєї діяльності вони назвали «іконоборчим», можна зробити висновок, що маніфест Р. Кастеллуччі був про необхідність змін в існуючій моделі театру заради виникнення нової, з якої дослідники, в подальшому, вивели формулу постдраматичного театру.

Ще одним тогочасним експериментом Р. Кастелуччі, в якому були виражені елементи постдраматичного театру, був перформанс «Kaputt Necropolis» (Капутт Некрополь), створений під егідою «Товариства Рафаеля Санті» та представлений на Венеційській бієнале в 1984 році. В цій постановці режисер розвинув свої ідеї реформування традицій в театральному мистецтві, зокрема щодо функцій мови в театральному мистецтві. Адже згідно художньої філософії режисера мова нав'язується людям і ми змушені функціонувати за заданими правилами, коли користуємося нею. Як в повсякденному житті, так і в мистецтві це призводить до обмежень та створює певні рамки. Тому що послуговуючись мовою в звичному розумінні, в драматичному театрі, актор ущемляє себе в

можливостях вираження та взаємодії. Свій варіант вирішення цього питання запропонувала Клаудія Кастеллуччі створивши для цього перформансу штучну мову «Generalissima» (італ. – загальна) яка, за задумом, давала би можливість іншої форми комунікації: спілкуватися методом спрощення мови та узагальнення слів для вираження будь якої думки. Її було сформовано на основі поєднання креольських мов з універсальною мовою Ars Magna, створеною філософом Раймундом Луллієм на нумерологічнй основі у 14 ст. [6, 94].

Задум перформансу полягав у тому, що актори використовували чотири концентричних кола, які були вписані одне в одне. В кожне з кілець було вписано певну кількість слів: перше – вміщало чотириста слів; комбінації цих чотирьохсот утворювали друге, в яке було вписано вісімдесят; в третьому було вписано шістнадцять слів, які узагальнювали смисл попередніх вісімдесяти; четверте – вміщало в собі лише чотири слова, які акумулювали смисл попередніх шістнадцяти, та повинні були виражати будь яку початково закладену думку. Актори виконували схоластичні ритуали та розв'язували філософські питання, просуваючись колами, та намагалися «описати універсальність світу в раціональному та математичному плані» [1, 15]. Отож переосмислення значення мови у перформансі відбулося таким чином, що слово уже не виконувало своєї типової комунікативної функції, яку воно здійснювало в драматичній виставі. Таке переосмислення ролі слова, як театрального знаку, є ознакою постдраматичного театру. Перформанс проходив у неконвенційному театральному просторі та в кількох місцях дії одночасно, така «одночасність», як стверджує Г.-Т. Леман, також, є ознакою постдраматичного театру [2, 137-139].

Розглянувши структурні елементи «Kaputt Necropolis», його можна класифікувати як типовий приклад постдраматичного театру. Адже по своїй суті цей перформанс відрізняється від форми драматичної вистави: розігрування драматичного твору на сцені, з явно вираженим конфліктом та чіткою логікою дій персонажів.

Висновки. Опираючись на монографії науковців, які окреслили рамки постдраматичного театру, та уклали його категоріальну базу було здійснено аналіз ранніх робіт Р. Кастеллуччі. Проведений аналіз дав можливість виявити такі характерні риси постдрами в його творчості, як візуальність, образність, перформативність, дистанціювання від тексту, як першооснови вистави, відмова від слова, як головного засобу виразності у драматичному театрі. В свою чергу це дозволяє класифікувати його, як апологета постдраматичної театральної естетики, що в подальшому стане в нагоді майбутнім дослідникам постдраматичного театру та творчості Р. Кастеллуччі.

Література

1. Semenowicz D. The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory. London: Palgrave Macmillan, 2016. 239 p.

2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Леман Х.-Т; пер. с нем. Н. Исаева. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.

3. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 240 с.

4. Фишер-Лихте Е. Естетика перформативности/ пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. Москва: Канон-плюс, 2015. 376 с.

5. C. Castellucci. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona. Milano: Ubulibri, 1992. 189 p.

6. K. Thomaidis, B. Macpherson. Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience. London: Routledge, 2015. 252 p.

References

1. Semenowicz D. (2016). The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory. London: Palgrave Macmillan, 2016. 239 p.

2. Leman X.-T. (2013). Post-dramatic theater. Leman X.-T; per. s nem. N. Isaeva. Moscow: ABCdesign [in Russian].

3. Goder D. (2012). Artists, Visionaries, Circus Performers: Essays on Visual Theater. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].

4. Fisher-Likhte Ye. (2015). Aesthetics of performativity. (N. Kandinskoy, Trans.), D. V. Trubochkina (Ed.). Moscow: Kanon-plyus [in Russian].

5. Castellucci C., C. Castellucci. (1992). Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona. Milano: Ubulibri [in English].

6. Thomaidis K., Macpherson B. (2015). Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience. London: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2021
Отримано після доопрацювання 20.10.2021
Прийнято до друку 27.10.2021